



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2017

---

## Ödipus

Berndt, Frauke ; Renger, Almut-Barbara

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110332681-015>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-162021>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Berndt, Frauke; Renger, Almut-Barbara (2017). Ödipus. In: Berndt, Frauke; Goebel, Eckart. Handbuch Literatur Psychoanalyse. Berlin, Boston: De Gruyter, 280-304.

DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110332681-015>

# III.6. Ödipus

Frauke Berndt und Almut-Barbara Renger

Doch Athen ist Provinz, und Sophokles wird vergessen werden,  
aber Ödipus wird weiterleben, als ein Stoff, der uns Rätsel aufgibt.  
Friedrich Dürrenmatt

## 1. Einleitung: Sophokles' *Oidipous Tyrannos*

„Wenn wir in der Psychoanalyse über Mythen sprechen, sprechen wir in Wahrheit über *einen* Mythos, den Ödipusmythos – alle anderen Freudschen Mythen (der des Urvaters, Freuds Version des Moses-Mythos) sind, wenn auch notwendige, Variationen davon“ (Žižek 2001, 92), so bringt Slavoj Žižek den Mythos auf den Punkt, der als Metamythos der Psychoanalyse gelten kann. Denn Ödipus ist der Star auf der psychoanalytischen Bühne; keine andere mythologische Figur bündelt so viel theoretische Energie wie der als Säugling ausgesetzte, von Hirten gerettete und am Königshof von Korinth erzogene Laiossohn, der seinen eigenen Vater – wie es ihm das Delphische Orakel prophezeit hat – ermordet und mit seiner Mutter Iokaste vier Kinder zeugt: Eteokles, Polyneikes, Ismene und Antigone. Die Psychoanalyse hat dies in einen Kausalzusammenhang mit dem (bei Aischylos und Sophokles unterdrückten, aber bei Euripides angedeuteten) Motiv des Geschlechterfluchs gebracht – der Geschichte von Laios' homosexueller Leidenschaft für den Pelopssohn Chrysipp, dessen Selbstmord und Pelops' Verfluchung des Laios und seiner Nachfahren (→ III.5. LAIOS): ‚Zur Strafe‘ wird ihm prophezeit, dass – sollte er Kinder zeugen – sein eigener Sohn ihn einst ermorden werde. Kreon, der nach Laios' Tod den Thron von Theben einnimmt, verspricht dem sowohl die Krone als auch Iokaste zur Frau, der die Stadt von der Sphinx befreit. Der grandiose Ödipus löst das Rätsel – und das Schicksal des Königs von Theben nimmt seinen Lauf. In Sophokles' analytischem Drama – der Tragödie *Oidipous Tyrannos* (*König Oidipus*), die zwischen 429 und 425 v. Chr. entstanden ist – erkennt/erkennt Ödipus das Schicksal, als deren Agent er schuldig/unschuldig ist. Ein Streitgespräch mit dem Seher Teiresias rückt das Verhältnis von göttlicher Fügung, persönlicher Schuldhaftigkeit und menschlicher Handlungsfreiheit in den Fokus:

TEIRESIAS. Den Mörder des Mannes nenn' ich dich, nach dem du forschst.

ÖDIPUS. Nicht dir zur Freude sagst du zweimal Schmähungen!

TEIRESIAS. Soll ich noch Weitres sagen, daß du mehr noch zürnst?

ÖDIPUS. Soviel es dir beliebt. Vergebens sprichst du doch.

<https://doi.org/10.1515/9783110332681-015>

Bereitgestellt von | UZH Hauptbibliothek / Zentralbibliothek Zürich

Angemeldet

Heruntergeladen am | 14.02.19 11:33

TEIRESIAS. Nichts ahnend, sag' ich, pflegst du mit den Teuersten in Schanden Umgang, tief im Argen unversehns. (Sophokles 1985 [429–425 v. Chr.], 307)

Die Handlung spielt – unter Auslassung der Vorgeschichte – in Theben, das solange von der Pest heimgesucht werden wird, bis der Mörder des Laios überführt sein wird. Nach der schrecklichen Einsicht des Ödipus, dass er selbst der Mörder sei, erhängt sich Iokaste; er selbst sticht sich die Augen aus, verflucht sich und verbannt sich aus Theben, so wie er es Laios' Mörder in Aussicht gestellt hat.

Für Sigmund Freud bildet die Figur des Ödipus das Paradigma des männlichen Subjekts, dessen Psychologie er seit 1899, der ersten Erwähnung der Figur in der auf 1900 vordatierten *Traumdeutung*, an die Konfiguration von Vater, Mutter und Sohn bindet. Im Hinblick auf die Resonanz der Tragödie in der Psychoanalyse stellt Klaus Heinrich fest, „daß das, was den Kern des sophokleischen *König Ödipus* ausmacht, die Annahme von etwas an sich Unannehmbaren ist“ (Heinrich 1993, 208). Die Übersetzung der zeitlichen Struktur der Tragödie – die Freud im griechischen Original sowie in der Übersetzung von Johann Jakob Christian Donner in der *Traumdeutung* interpretiert – in die räumliche Struktur des ‚ödi-palen Dreiecks‘ ist die eigentliche Pointe der Interpretation. Denn dieses Dreieck ist doppelte Matrix: Zum einen des psychischen Schauplatzes, dessen Positionen im Laufe der Entwicklung des Knaben zum Mann mit unterschiedlichen Agenten besetzt werden; zum anderen für die Entwicklung der Kulturgeschichte, sodass Freud im Namen des Ödipus Individuation und Kulturation, Onto- und Phylogenese zu verschalten vermag (→ II.5. KULTURTHEORIE). So wie am Anfang der Kultur in der Urhorde der Vaternord der Brüdergemeinschaft steht (→ III.1. MOSES), hängt die Konstitution des (männlichen) Subjekts in der Familie von der Beziehung zu Vater und Mutter ab (→ IV.5. FAMILIENROMAN). Beide ‚Entwicklungsgeschichten‘ basieren auf einer Ökonomie des Begehrens: Auf die Mutter (Objekt) muss ‚Ödipus‘ verzichten, um sich mit dem Vater (Gesetz) auszusöhnen und zu identifizieren. Die unmittelbare Triebbefriedigung wird vom Realitätsprinzip durchkreuzt (→ III.10. DER FÜRST), sodass der gleichnamige Komplex im Spannungsfeld von imaginärer Dyade und symbolischer Triade angesiedelt ist. Die Anerkennung des Ödipuskomplexes erklärt Freud daher zum „Schibboleth“ (V, 128, Anm. 2) der Psychoanalyse.

Aus der antiken Dramendichtung sind vollständig nur Fassungen von Sophokles und Seneca (1. Jh. n. Chr.) erhalten, obwohl unter anderem auch Aischylos – in der Tetralogie *Laios, Ödipus, Sieben gegen Theben, Sphinx* (467 v. Chr.) – und Euripides den Mythos bearbeitet haben; darüber hinaus gibt es eine Reihe weiterer mythologischer Überlieferungen und Transformationen bis in die Gegenwart (vgl. Hühn und Vöhler 2008). Bei Sophokles stellt *König Oidipus* den zweiten Teil der *Thebanischen Trilogie* dar, deren ersten *Antigone* (442 v. Chr.) und deren

dritten die Fortsetzung *Oidipus auf Kolonos* (401 v. Chr.) bilden. Letzter belegt 401 v. Chr. den ersten Platz im Wettkampf der Tragödiendichter, *König Oidipus* 427 nur den zweiten. Thema ist das Leitmotiv der attischen Tragödie, die Aristoteles in seiner *Poetik* (340–320 v. Chr.) deshalb als beispielhaft herausstellt: die in der *hýbris* (Selbstüberschätzung, Hochmut) wurzelnde tragische Schuld des Helden, die Sophokles als dessen *hamartía* im Spannungsfeld von moralischer und intellektueller Verfehlung ansiedelt und – so könnte man sagen – epistemologisch als Problem der menschlichen Erkenntnis vertieft. Zwei aufeinander bezogene Handlungsstränge bilden die Struktur des analytischen Dramas: Ödipus' Suche nach Laios' Mörder sowie nach der eigenen Herkunft beziehungsweise Abstammung läuft in einem gemeinsamen Fluchtpunkt zusammen – der Erkenntnis, dass er den Vaternmord begangen und die Mutterehe vollzogen hat: ein Krimi gewissermaßen beziehungsweise eine „tragische Analysis“ (Schiller 2002, 331), wie Friedrich Schiller am 2. Oktober 1797 an Johann Wolfgang Goethe schreibt (→ IV.10. KRIMINALLITERATUR). So skandalös sie auch sind und so sehr Freud zu ihrer Skandalisierung beigetragen haben mag – die beiden Ereignisse sind für den Tragiker von untergeordnetem Interesse: „Das, was das Ödipus-Drama des Sophokles als Enthüllungsdrama so dramatisch wie auch menschlich bewegend macht, ist das Phänomen des ans Licht, des an den Tag Kommens.“ (Schadewaldt 1970, 468)

Man könnte also provokant sagen, dass Freuds Interpretation auf die Disambiguierung des Ödipus abzielt, die mit dem Wechsel der Anschauungsform von der Zeitlichkeit der Handlung in die Räumlichkeit der Konfiguration einhergeht. Treten doch mit diesem Wechsel die beiden Ereignisse aus dem Hinter- in den Vordergrund. Freuds Interpretation zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Vor- und die Nachgeschichte des Ödipus außer Acht lässt und zudem *König Oidipus* buchstäblich entliterarisiert, indem sie das in der Rezeptionsgeschichte zur Metatragödie gewordene Drama auf zwei mythologische Motive, die bei Sophokles nicht dargestellt sind, sondern nur den mythologischen Hintergrund bilden, herunterbricht: Vaternmord und Mutterehe (vgl. Abschnitt 2.). Widerspruch provozieren sowohl dieses Verfahren als auch sein Ergebnis: Freuds Phallozentrismus, der in der postfreudianischen Psychoanalyse ebenso wie in der poststrukturalistischen und feministischen Theorie fundamental kritisiert wird (vgl. Abschnitt 3.). Dabei erweist sich insbesondere die Literatur als engagiert, die seit der Antike einen Ödipus nach dem anderen auf der Probebühne subjektiver und geschlechtlicher Identität durchspielt (vgl. Abschnitt 4.), auf der schließlich Ödipus in einen Anti-Ödipus und mithin die Psychoanalyse in ihr Anderes transformiert wird (vgl. Abschnitt 5.).



## 2. Der Ödipuskomplex

Freuds Auseinandersetzung mit Sophokles stellt – dem Verfahren und dem Genre nach – eine Interpretation dar, das heißt, Freud legt Sophokles' Text aus und weist diesem in seinen eigenen Schriften Bedeutung zu. Freud liest also Sophokles, und indem er ihn produktiv fehlliest, fehlversteht oder fehlinterpretiert, eignet er sich die Tragödie des bürgerlichen Humanismus kreativ an und macht sich zugleich zum Herrn über den Mythos. In seiner literatur-psychoanalytischen Studie *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1973; *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*) hat Harold Bloom, geschult an Freud, diese Form der Interpretation als Abwehr analysiert – als Abwehr der Angst vor dem Einfluss, den fremde Texte auf die eigenen haben. In der Fehllektüre des Sophokles schafft auch Freud „einen imaginativen Raum für sich selbst“ (Bloom 1995 [1973], 9). Dabei geht es in der Auseinandersetzung mit dem attischen Tragiker um Leben und Tod, weil nichts Geringeres auf dem Prüfstand steht als die Originalität der Psychoanalyse, deren Ursprung sich einem ‚Anderen‘ verdankt – dem großen Dichter Sophokles, dem unsterblichen *König Oidipus*, dem notorischen ‚Vater‘ also. Für Bloom, der seine Theorie der Einflussangst bildlich im „Streit zwischen starken Gleichen, Vater und Sohn [...], Laios und Ödipus an der Wegkreuzung“ (Bloom 1995 [1973], 14) verankert, ist daher die Einschreibung in die literarische Tradition ein ödipaler Konkurrenzkampf der ‚Söhne‘ gegen die ‚Väter‘. Die Angst vor Ödipus durch den Ödipuskomplex abzuwehren, *das* scheint uns das eigentliche Schibboleth der Psychoanalyse zu sein, die hinter der Sophokles-Rezeption in den Freud'schen Schriften wirkt: „Die Tiefe des poetischen Einflusses kann nicht auf Quellenstudium, Ideengeschichte, Prägung von Bildvorstellungen reduziert werden. Poetischer Einfluß, oder wie ich es häufiger nennen werde, poetisches Fehlverstehen, ist notwendig das Studium des Lebenszyklus eines Dichters als Dichter.“ (Bloom 1995 [1973], 11)

Entstanden ist Freuds Theorie des Ödipuskomplexes über mehrere Jahrzehnte. Erstes Zeugnis ist ein Brief vom 15. Oktober 1897 an Wilhelm Fließ, in dem er „die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater“ bei sich selbst bemerkt und verallgemeinert: „[D]ie griechische Sage greift einen Zwang auf, den jeder anerkennt, weil er dessen Existenz in sich verspürt hat. Jeder der Hörer war einmal im Keime und in der Phantasie ein solcher Ödipus, und vor der hier in die Realität gezogenen Traumerfüllung schaudert jeder zurück mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, der seinen infantilen Zustand von seinem heutigen trennt.“ (Freud 1986, 293) Die viel zitierte Passage gilt in der Forschung als Gründungsstelle für den grundlegenden Theoriekomplex der Psychoanalyse. Unter Bezugnahme auf Gefühle gegenüber seinen Eltern, die Freud an sich selbst beobachtete, reklamiert er hier erstmals die mythische Figur des Ödipus,

der unwissentlich seinen Vater (Laïos) tötet und die Mutter (Iokaste) heiratet, für seine Psychologie. Freud erklärt ihre fesselnde Macht mit der universellen Erfahrung, die jeder Mensch in seiner Kindheit mache und die in der Dramenfigur ihren Niederschlag gefunden habe. Sie besteht nach Freud in einem Konflikt, bei dem sich die sexuellen Wünsche des Kindes auf den Elternteil entgegengesetzten Geschlechts richten und der gleichgeschlechtliche Elternteil als Rivale betrachtet wird. Freud schreibt den Brief in dem Jahr, in dem er sich einer eingehenden Selbstanalyse unterwirft – drei Jahre vor seiner *Traumdeutung*. In ihr stellt er seine Theorie der tief in der menschlichen Seele angelegten parriziden und inzestuösen Neigungen öffentlich vor:

Sein [Ödipus'] Schicksal ergreift uns nur darum, weil es auch das unsrige hätte werden können, weil das Orakel vor unserer Geburt denselben Fluch über uns verhängt hat wie über ihn. Uns allen vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Haß und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon. König Ödipus, der seinen Vater Laïos erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit. Aber glücklicher als er, ist es uns seitdem, insofern wir nicht Psychoneurotiker geworden sind, gelungen, unsere sexuellen Regungen von unseren Müttern abzulösen, unsere Eifersucht gegen unsere Väter zu vergessen. Vor der Person, an welcher sich jener urzeitliche Kindheitswunsch erfüllt hat, schauern wir zurück mit dem ganzen Betrag der Verdrängung, welche diese Wünsche in unserem Innern seither erlitten haben. (II/III, 269)

Erstmals als „Ödipuskomplex“ benennt Freud den von ihm entdeckten Zusammenhang 1910 in seiner Schrift *Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne*: „Er beginnt die Mutter selbst in dem neugewonnenen Sinne zu begehren und den Vater als Nebenbuhler, der diesem Wunsche im Wege steht, von neuem zu hassen; er gerät, wie wir sagen, unter die Herrschaft des Ödipuskomplexes. Er vergißt es der Mutter nicht und betrachtet es im Lichte einer Untreue, daß sie die Gunst des sexuellen Verkehres nicht ihm, sondern dem Vater geschenkt hat.“ (VIII, 73) In einer 1920 nachträglich ergänzten Fußnote zu den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905) schließlich stellt er die Bedeutung des Ödipuskomplexes ins Zentrum seiner Neurosenlehre: „Man sagt mit Recht, daß der Ödipuskomplex der Kernkomplex der Neurosen ist, das wesentliche Stück im Inhalt der Neurose darstellt. In ihm gipfelt die infantile Sexualität, welche durch ihre Nachwirkungen die Sexualität des Erwachsenen entscheidend beeinflusst.“ Wem es nicht gelingt, den Ödipuskomplex zu bewältigen, der „ist der Neurose verfallen.“ Seine „Anerkennung ist das Schibboleth geworden, welches die Anhänger der Psychoanalyse von ihren Gegnern scheidet“ (V, 128, Anm. 2).

Diese „Bedeutung als das zentrale Phänomen der frühkindlichen Sexualperiode“ (XIII, 395) insistierend umkreisend, unternimmt Freud in jenen Jahren die Ausarbeitung seiner Theorie. Dabei führt er Annahmen zu einer phallischen

Phase und Kastrationsängsten des Kindes mit Überlegungen zu Identifizierungsprozessen, Über-Ich-Bildung und Eintritt in die „Latenzperiode“, die auf den Ödipuskomplex folgt, eng. Vor allem seine Schrift *Der Untergang des Ödipuskomplexes* (1924) soll zeigen, wie komplex jener Komplex wirklich ist: Er umfasse nicht nur die Konzentration des Triebwunsches auf die Mutter und den hieraus resultierenden Konflikt mit dem Vater, sondern auch die Forderung des Verzichts, den zu leisten jedoch nicht immer oder zumindest nicht vollständig gelinge, sodass es zur Neurose komme: „Wenn das Ich wirklich nicht viel mehr als eine Verdrängung des Komplexes erreicht hat, dann bleibt dieser im Es unbewußt bestehen und wird später seine pathogene Wirkung äußern.“ (XIII, 399)

Freud geht in diesem Aufsatz erstmals auf den geschlechtsspezifischen Unterschied dieses Verlaufs der Sexualitätsentwicklung beim Knaben einerseits und beim Mädchen andererseits ein. Seine Überlegungen hierzu arbeitet er unter anderem in der 33. *Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse: Die Weiblichkeit* (1932) weiter aus. Dabei konstruiert er – unter Formulierung von Thesen zur „Bedeutsamkeit des Penisneides“ (XV, 134) des Mädchens und „Entdeckung seiner Kastration“ (XV, 135) – eine, gegenüber Männlichkeit defizitäre, Weiblichkeit, die sich dadurch, dass der Ödipuskomplex nicht (vollständig) überwunden wird, konstituiert. Das Mädchen mache die Mutter für den Penismangel verantwortlich, wende sich in Feindseligkeit von ihr ab und trete unter Entwicklung erst eines Penis- und dann eines Kinderwunsches, der auf den Vater als neues Liebesobjekt übertragen werde, „in die Situation des Ödipuskomplexes ein[ ]“ (XV, 138), in dem es unbestimmt lange verbleibe. Ergebnis sei – während beim Knaben „[u]nter dem Eindruck der Gefahr, den Penis zu verlieren, [...] der Ödipuskomplex verlassen, verdrängt, im normalsten Falle gründlich zerstört, und als sein Erbe ein strenges Über-Ich eingesetzt“ wird (XV, 138) – ein Mangel an Über-Ich-Bildung, sozialen Interessen der Frau und Fähigkeit zur Triebsublimierung. Nur durch die Anerkennung der eigenen Minderwertigkeit könne deren Abwehr unterbunden werden und sich letztlich eine reife, genitale Weiblichkeit entwickeln.

So viel Kritik Freud nicht zuletzt infolge dieser Perspektiven auf ‚Weib‘ und ‚Weiblichkeit‘ im Lichte der Sexualfunktion erfahren hat: Seine Ödipus-Theorie steht der Bearbeitung des griechischen Ödipus-Mythos durch Sophokles an Wirkmächtigkeit nicht nach. Beide haben einen festen Platz in der europäischen Geistes- und Kulturgeschichte. Beide sind weit über diese hinaus vielfältig rezipiert worden und haben nachhaltige Spuren hinterlassen (vgl. Moog-Grünewald 2008; Roßbach 2005). Für die Erfolgsgeschichte des *König Oidipus* war hierbei entscheidend, dass Aristoteles ihn in der Dramentheorie seiner *Poetik* – vor allem unter dem Gesichtspunkt der Handlungsführung, des Umschlagens von Glück in Unglück (*peripeteia*) sowie von Verblendung zur Selbsterkenntnis (*anagno-*

*risis, anagnorismos*) – zum Musterfall der Tragödie erklärt hat (vgl. Aristoteles 2011 [340–320 v. Chr.], 1452a–1453b; Flashar 1977; Flashar 1984). Dieses Urteil trug erheblich zur Prominenz der Ödipus-Figur nicht nur in Literatur, Bildender Kunst, Musik, Theater und Film, sondern auch in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen bei (vgl. Halter 1998; Segal 1992; Szlezák 1999). Zur Norm der tragischen Gattung erhoben, gilt der *König Oidipus* noch heute als Sophokles' Meisterwerk. Er stellt für die Rezeption des Ödipusmythos in und seit der Antike eine ähnliche Scheidemarke dar wie seine Aneignung durch Freud für die Rezeption in und seit der Moderne. Freuds Theorie des Ödipuskomplexes, die er in Auseinandersetzung mit dem *König Oidipus* entwickelte, hat – wie Sophokles' tragische Darstellung alle antiken – alle modernen Deutungen und Umdeutungen des Mythos an Breitenwirkung weit übertroffen.

Dazu beigetragen haben mag nicht zuletzt, dass Freud emphatisch auf die analytische Verstandeskraft verwies, mit der es gelte, der „Erkenntnis“ nachzugehen, dass „Verliebtheit gegen den einen, Haß gegen den andern Teil des Elternpaares“ in der Seele fast aller Kinder ablaufen und „zum eisernen Bestand“ (II/III, 267) des in der Kindheit gebildeten und für die Symptomatik der späteren Neurose so bedeutsamen Materials an psychischen Regungen gehören. Den berühmten Schlusschor des *König Oidipus* – die von ihm in der *Traumdeutung* zitierte Mahnung, dass sich die Sinnfälligkeit und Folgerichtigkeit eines Lebenslaufes erst vom Ende her erschließen (vgl. II/III, 269) – begriff er als Appell, nicht mythisch verstrickt wie Ödipus zu leben, „in Unwissenheit der die Moral beleidigenden Wünsche, welche die Natur uns aufgenötigt hat“, sondern um deren „Enthüllung“ willen den Blick auf die „Szenen unserer Kindheit“ (II/III, 270) zu wenden. Eine Schlüsselrolle bei dieser Aufgabe spielte für ihn die Traumdeutung. Freud ging davon aus, dass im Traum verdrängte Wünsche, die häufig mit Kindheitserlebnissen in Verbindung stünden und einen sexuellen Hintergrund hätten, nach Erfüllung strebten und, durch Verdichtung und Verschiebung verschleiert, mithilfe von Therapeutinnen und Therapeuten qua Interpretation zugänglich gemacht werden müssten.

### 3. Kritik und Korrektur

Freuds Wirkmächtigkeit ist so häufig auf ihre Ursachen befragt worden, wie Korrekturen seiner Mythenkorrektur vorgenommen oder seine Theorie auf ihn selbst angewendet und Freud *mit* oder *gegen* Freud gelesen wurde. Das ist unter anderem darauf zurückzuführen, dass seine Sophokles-Interpretation, in der er Ödipus mit dem Ödipuskomplex abwehrt und die Tragödie durch die Ausstellung

zweier Motive – Vaternord und Mutterehe – disambiguiert, beides ist: Kastration und Fetischisierung des Helden, mit dem Ergebnis, dass Ödipus zum pathologischen Fall wird – zu einem Mann, der in einem bestimmten Stadium seiner psychischen Entwicklung ‚hängengeblieben‘ ist und einen Komplex ausgebildet hat. Das allein erklärt freilich nicht, warum Ödipus und sein Komplex die Psychoanalyse gewissermaßen verkörpern. Denn Freud selbst stattet sein Schibboleth nicht nur mit der Macht der Wiedererkennung aus, sondern hängt es wie ein Totem vor seiner Theorie auf: „Wenn das Totemtier der Vater ist, dann fallen die beiden Hauptgebote des Totemismus, die beiden Tabuvorschriften, die seinen Kern ausmachen, den Totem nicht zu töten und kein Weib, das dem Totem angehört, sexuell zu gebrauchen, inhaltlich zusammen mit den beiden Verbrechen des Ödipus, der seinen Vater tötete und seine Mutter zum Weibe nahm.“ (IX, 160)

Die Kritik des Ödipuskomplexes beginnt daher nicht mit Freud, sondern erweist sich als eine ‚verkehrte‘ Geschichte (*preposterous history*) – eine Geschichte, in der Kritik immer schon gewesen sein wird. Sie beginnt, wenn nicht bereits im Renaissance-Humanismus – die Weisheit des Ödipus als Rätsellöser und Sphinx-Bezwinger sind sprichwörtlich (geworden) –, mit der Philosophie des Tragischen im 19. Jahrhundert: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Friedrich Hölderlin, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Solger, Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard oder Friedrich Nietzsche setzen sich mit Ödipus auseinander, der zum Paradigma „sittlichen Verstehens und Begreifens“ (Hühn und Vöhler 2008, 506) avanciert. In Ödipus’ Unschuldig-schuldig-Werden tritt der tragische Konflikt zwischen subjektiver Freiheit und objektiver Notwendigkeit (Schicksal) offen zutage: „[D]as Tragische ist ein Modus, eine bestimmte Weise drohender oder vollzogener Vernichtung, und zwar die dialektische“ (Szondi 1964 [1961], 60), so rekonstruiert Peter Szondi das Ödipus-Muster – dialektisch ist die Modalität, weil sich die Freiheit allein in der Vernichtung bewährt und beweist.

Abgesehen von der Abwehr, welche die Psychoanalyse zu Freuds Lebzeiten wie heute unter Laien erfährt, weil sie gegen die Tabus der bürgerlichen und postbürgerlichen (Doppel-)Moral verstößt, brechen 1911 mit Alfred Adler und 1913 mit Carl Gustav Jung auch die Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker mit Freud – nicht zuletzt aus denselben Gründen: Freuds Bewertung der Sexualität, die sich im Ödipuskomplex als triebökonomischem Paradigma spiegelt. Auch Otto Rank ersetzt ihn in seiner die Kinderpsychologie begründenden Studie *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse* (1924). Die Neopsychoanalyse (u. a. Karen Horney, Frieda Fromm-Reichmann, Harry Stack Sullivan, Harald Schultz-Hencke, Clara Thompson, Erich Fromm) behält den Ödipuskomplex seit den 1940er Jahren zwar bei, betont in Anlehnung an Adlers Individualpsychologie aber gegenüber der Freud’schen Triebtragödie bei der kindlichen Entwicklung soziale Faktoren in Familie und Umwelt. Nicht zuletzt geht es

im ‚Kulturismusstreit‘ zwischen Fromm und Herbert Marcuse um das kritische Potenzial der Psychoanalyse, das mit dem Ödipuskomplex aufgegeben werde (→ II.3. KRITISCHE THEORIE).

Wiederum bereits in Freuds Wirkungs Jahren begehren vor allem die Psychoanalytikerinnen und Psychoanalytiker gegen Freud auf. Melanie Klein, die sich unter anderem in *Die Psychoanalyse des Kindes* (1932) der Kinderanalyse und den präödipalen Objektbeziehungen sowie der Mutter-Kind-Dyade widmet, streitet sich seit 1927 – und dann jahrzehntelang – mit Anna Freud, Sigmunds Tochter, über den Ursprung des Ödipuskomplexes. Nach Klein resultiert das Über-Ich gerade nicht aus einer Identifizierung mit den Eltern, sondern aus destruktiven, sadistischen Impulsen, die sie in Freuds Todestrieb findet (→ IV.1. TRAGÖDIE). Feminismus und Gender Studies greifen Freuds Phallogozentrismus, der den Phallogozentrismus seiner Schriften prägt, spätestens seit den 1960er Jahren frontal an, weil er mit dem Ödipuskomplex die Entwicklung des Mädchens zur Frau unter das negative Vorzeichen eines Mangelwesens stellt, das lediglich pervertierte Formen der Sexualität wie Masochismus oder Hysterie ausbildet (→ II.7. GENDER UND QUEER STUDIES).

Sowohl direkte Kritik als vor allem auch substantielle Korrekturen am Ödipuskomplex nehmen aber insbesondere die Theoretikerinnen und Theoretiker des Strukturalismus und Poststrukturalismus vor (→ II.4. POSTSTRUKTURALISTISCHE THEORIE). Grundlegend ist Claude Lévi-Strauss' Analyse des Ödipus-Mythos in *Anthropologie structurale* (1958; *Strukturelle Anthropologie I*), mit der er der Individualpsychologie einen kulturanthropologischen Strich durch die Rechnung macht. Indem er den Lektüreschlüssel aus der *Traumdeutung* anwendet, Mythen nicht nach ihrem Bildwert, sondern ihrem Beziehungswert zu interpretieren (→ II.1. SEMIOTIK), entwickelt er die doppelte Struktur des Mythos, dessen Elemente sowohl zeitlich miteinander verbunden sind (diachronische Dimension) als auch „*Beziehungsbündel*“ (Lévi-Strauss 1967 [1958], 232) bilden (synchronische Dimension). Die Analyse dieser ‚Bündel‘ führt dazu, dass Lévi-Strauss den Ödipus- als Schwellenmythos interpretiert, der einen Kulturkonflikt bebildert: Entstammt der Mensch der Erde (Autochthonie) oder hat er Vater und Mutter (Biologie)? Für Letzteres sprechen sowohl Aufwertung (Inzest) als auch Abwertung (Mord) von Verwandtschaftsbeziehungen, für Ersteres die vielen Elemente aus dem chthonisch-maternalen Bereich, wie insbesondere die Sphinx oder Ödipus' ‚Schwellfuß‘ (vgl. Lévi-Strauss 1967 [1958], 226–254). Gegen Lévi-Strauss und Freud wendet sich René Girard in seiner Studie zu *La violence et le sacré* (1972; *Das Heilige und die Gewalt*), der in der Tragödie die Ursprünge der auf Gewalt gründenden Zivilisation analysiert. Ödipus ist der Sündenbock, den die Gesellschaft gegen ihre drohende Entdifferenzierung aufbringt.

Eine Verschiebung des Ödipuskomplexes auf den Schauplatz der Sprache und Verdichtung zu ‚Le grand Autre‘ [dem großen Anderen], der die symbolische Ordnung vertritt und jedes unmittelbare Begehren – jede unmittelbare Objektbeziehung – ins Reich des Imaginären verweist, unternimmt Jacques Lacan im *linguistic turn* der Psychoanalyse. Vor allem in den Schriften *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949; *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*), *L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud* (1957; *Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud*) und *La signification du phallus* (1966; *Die Bedeutung des Phallus*) koppelt er den Ödipuskomplex an die Struktur der Sprache, von der die individuelle Entwicklung abhängt. Dabei werden der ‚Vater‘ zum Gesetz und der Phallus zum Signifikanten. In der Passage vom unsignifizierten Realen, über das Imaginäre – Lacan inszeniert es als Blick in den Spiegel, der dem Subjekt seine imaginäre Integrität vorgaukelt (→ III.8. NARZISS UND ECHO) – zum Symbolischen durchkreuzt der Signifikant das Begehren und trianguliert das Subjekt: Der Untergang des Ödipuskomplexes ist bei Lacan keine Entwicklungsstufe, sondern eine Sprachfunktion, die in und mit jedem Sprechen aktualisiert wird. Es sind Theoretikerinnen und Theoretiker, wie unter anderem Julia Kristeva, Luce Irigaray und Hélène Cixous, die das Begehren, insbesondere die Hysterie als weiblich-subversives Begehren ‚jenseits des Ödipuskomplexes‘ weiterdenken. Eine solch subversive, die Position des Vaters annullierende Begehrensökonomie hält auch der Masochismus bereit, den Gilles Deleuze in der Lektüre von Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* (1870) aufwertet (vgl. Deleuze 1968 [1967]; → IV.6. FALLGESCHICHTE). Žižek sieht im Masochismus die Ablehnung des Ödipuskomplexes (vgl. Žižek 1996 [1994], 45–59), mit der sich der Knabe/Mann gegen die symbolische Ordnung ‚Vater/Gesetz/Macht‘ auflehnt.

Nicht das weibliche, sondern das deformierte männliche Begehren verhandeln Deleuze und Félix Guattari in *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe* (1972; *Anti-Ödipus: Kapitalismus und Schizophrenie I*). Den Ödipuskomplex analysieren sie als psychoanalytisches Pass-Stück zum Kapitalismus. Nur der mit dem Vater identifizierte Mann ist ein staatstragender, der sich in das kapitalistische, auf Entfremdung und Ausbeutung basierende Wirtschaftssystem sowie das damit verbundene, lediglich der Reproduktion dienende Sozial- und Familiensystem einfügt. Freud modelliert also gewissermaßen den perfekten Roboter. Ein Patient wie Daniel Paul Schreber, der 1903 seine autofiktionalen *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* geschrieben hat, gilt ihnen als Gegenmodell. Während Freud Schreibers Paranoia in den *Psychoanalytischen Bemerkungen zu einem autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (Dementia Paranoides)* (1911) auf seine verdrängte Homosexualität zurückführt, modellieren Deleuze und Guattari in der Interpretation des Textes eine antiödipale ‚Wunschmaschine‘ (*machine dési-*

rante), in der das Es das Ich dominiert und das Über-Ich annulliert, wie es in der berühmten Eingangspassage heißt: „Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, ißt. Es scheißt, es fickt. Das Es ... Überall sind es Maschinen im wahrsten Sinne des Wortes: Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen.“ (Deleuze und Guattari 1974 [1972], 7)

Der Einsicht folgt Michel Foucault, der am Ödipus-Mythos den Zusammenhang von Wissen und Macht verfolgt. In seiner Sophokles-Interpretation im Rahmen der Aufsätze über *La vérité et les formes juridiques* (*Die Wahrheit und die juristischen Formen*) analysiert er 1973, wie die juristischen Praktiken in Sophokles' Tragödie – das Urteil über Schuld und Verantwortung – einen bestimmten Typus von Subjektivität form(at)ieren. Dabei wird der Ödipuskomplex zum Kontrollinstrument des Subjekts – „ein Zwangsmittel“: „Ödipus ist ein Machtinstrument, mit dessen Hilfe Ärzte und Psychoanalytiker Macht über das Begehren und das Unbewusste auszuüben versuchen“ (Foucault [1994] 2015, 29), um das Subjekt in die patriarchale Familienstruktur zu integrieren.

Insbesondere die Universalität des Ödipuskomplexes stellt Žižek infrage, der in etlichen gesellschafts-, kultur- und ideologiekritischen Schriften nicht nur die Autorität des Vaters für die Individualpsychologie des 20. und 21. Jahrhunderts depotenziert, sondern mit ihm auch die patriarchalen Gesellschaftsformen, die Freud noch als universal voraussetzt. Indem er das Schibboleth der Psychoanalyse – den Ödipuskomplex – aberkennt, gerät die Freud'sche Psychoanalyse selbst ins Wanken. Denn in der Lacan-Žižek'schen Psychoanalyse gibt es kein Schibboleth, kein Apriori, keine (Letzt-)Begründung, wie sie stets den blinden Fleck jedes Systems darstellt. Sie entfaltet sich in Ambiguitäten – und das nicht zuletzt im Film (vgl. u. a. Žižek 1991; → IV.9. LITERATUR – FILM: DOPPELGÄNGER). Doch auch die Literatur zeigt: Ödipus hatte keinen Ödipuskomplex – nie!

#### 4. Von der Tragödie der Erkenntnis zum Familienalbum

Vielleicht kann man sogar sagen, dass all diese Korrekturen am Ödipuskomplex von dem sowohl kritischen als auch imaginären Potenzial der antiödipalen Bilder, Szenen und Narrative abhängen, welche die Literatur in der über zweitausendjährigen Rezeptionsgeschichte des sophokleischen *König Oidipus* ausprobiert hat. Denn auch die größten Kritikerinnen und Kritiker sind wie Freud selbst aufmerksame Leserinnen und Leser der ‚Weltliteratur‘. Ödipus ist in der humanistisch geprägten Kultur omnipräsent (vgl. Kerényi und Hillman 1990; Zimmermann 2009) – die literarischen Bearbeitungen sind Legion (vgl. Hühn und Vöhler



2008), sodass die folgenden Beispiele eine bescheidene kleine Auswahl darstellen. Sein Weg durch Literatur, Bildende Kunst, Musik, Film und andere Medien schreibt eine spektakuläre Erfolgsgeschichte, deren Thema das Problem subjektiver beziehungsweise geschlechtlicher Identität vor dem Hintergrund genealogischer Entdifferenzierung ist (vgl. Steffen 1997). Drei Gruppen intertextueller Beziehungen lassen sich unterscheiden, die in Anlehnung an Renate Lachmann als Partizipation, Tropik und Transformation beschrieben werden können. Die Texte, die an der Tragödie partizipieren, referieren alle auf den *einen* mythologischen Prätext: „Partizipation schließt im Wiederholen und Erinnern der vergangenen Texte ein Konzept ihrer Nachahmung ein“, das den Versuch unternimmt, die mythologische Zeit „mit der Zeit des eigenen Textes zu identifizieren oder zu überblenden“ (Lachmann 1990, 39–40). Insbesondere die Übersetzungen, wie sie unter anderem Pierre Corneille (1659), John Dryden und Nathaniel Lee (1679), Voltaire (1718), Johann Jakob Bodmer (1761), Friedrich Hölderlin (1804), André Gide (1930) oder Heiner Müller (1967) vorgenommen haben, lassen sich als solche Partizipation verstehen, obwohl mit jeder Übersetzung Bedeutungsveränderungen einhergehen.

Die zweite Gruppe ist weniger friedlich gesinnt: Nicht Dialog mit der ‚Weltliteratur‘, sondern Protest und Widerspruch dominieren das Verhältnis dieser Texte zum Prätext. Lachmann bezeichnet diese agonalen intertextuellen Beziehungen in Anlehnung an Bloom als Tropik – „als Wegwenden des Vorläufertextes, als Kampf, tragischen Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte, als Versuch der Überbietung, Abwehr und Löschung der Spuren des Vorläufertextes“ (Lachmann 1990, 39). Bereits Senecas *Oedipus* aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert, der sich als Versuch lesen lässt, Sophokles zu disambiguieren, ist maßgeblich von Momenten solcher Tropik bestimmt. Nach 1900 hat der Tropus der Überbietung indes eine andere Form angenommen: Während er 1900 zwei Positionen verbindet, hat er nach 1900 drei Positionen inne: Sophokles – Freud – X. Den Prätext bildet nun nicht mehr Sophokles allein, sondern immer Sophokles ‚durch‘ oder ‚mit‘ Freuds Fehllektüre. So wie Freud Ödipus abwehrt, indem er den Mythos disambiguiert und den Ödipuskomplex erfindet, wehren die Schriftstellerinnen und Schriftsteller nun Freud ab – eine Abwehr, die entweder als Travestie oder Parodie der sophokleischen Tragödie in Erscheinung tritt.

Im Sinn einer Travestie stellt Hugo von Hofmannsthal in *Ödipus und die Sphinx* (1906) in Anlehnung an Joséphin Péladans *Edipe et le Sphinx* (1903) die Vorgeschichte – Ödipus’ Rückkehr aus Delphi und den Sturz der Sphinx – ins Zentrum der Handlung, in der nun wirklich ein klassisch-psychoanalytisch konzipierter Ödipus die Tragödie seines Tribschicksals aufführt. Es ist diese Ödipus-Sphinx-Konstellation, die das 20. Jahrhundert beherrscht und in unzähligen Texten, vor

allem aber auch in Bildern reproduziert wird, so wie sie Gustave Moreau bereits 1864 auf dem berühmten Gemälde *Edipe et le Sphinx* präfiguriert, indem er in der Sphinx Weiblichkeit und sexuelles Begehren in Szene setzt. Hofmannsthals Drama endet nach dem Vtermord mit der Hochzeit von Ödipus und Iokaste. Hofmannsthal legt „eine von Grund auf neue Fassung der sophokleischen Tragödie“ (Bohnenkamp 1999, 210) vor, in der die Verkennungsinstanzen sowohl der Sinne als vor allem auch der Sprache adressiert werden. Einen radikaleren Weg der Verschiebung ins Säkulare, unter anderem durch Aufmerksamkeitslenkung auf den Menschen als Handelnden, wählt Friedrich Dürrenmatt, der in seiner Erzählung *Das Sterben der Pythia* (1976) das Schicksal durch den Zufall ersetzt und damit einer Tragik, der der Mensch ausgeliefert ist, den Garaus macht. Denn der Zufall hängt vom Orakel ab und dieses, das letztlich aufgrund einer Reihe zufälliger Konstellationen Wirklichkeit wird, nicht von den Göttern, sondern den Menschen: „Der einzige Ausweg, der uns offenbar offenbleibt, Ödipus dem Schicksal zu entreissen, stellt daher nur die Flucht aus der Handlung in die Akteure dar, in die Träger der Handlung. Das bedeutet, daß nicht mehr das Orakel wichtig ist, sondern die Person, die das Orakel verkündet, die Priesterin des Apoll, die Pythia.“ (Dürrenmatt 1998, 273)

Nachdem bereits Hofmannsthal – durch die Vorgeschichte – das Homosexualitätstabu mit dem Inzesttabu in Verbindung bringt, inszeniert etwa Pier Paolo Pasolini in seiner Verfilmung *Epido Re* (1967) den Vtermord im Horizont der Homosexualität des alten Königs Ödipus. Radikal aber hängt in Hubert Fichtes Metadrama *Ödipus auf Håknäss* (1960/1961) die Aufklärung von Mord und Abstammung mit der sexuellen Identität des Protagonisten Bernhardt zusammen. Indem dieser Sophokles' Tragödie in Hölderlins Übersetzung aufführt und dabei immer wieder auf Freuds Schibboleth referiert, wird er sich nämlich seiner Homosexualität bewusst. Dabei kommt die konstitutionelle Bisexualität des Menschen in den Blick, wie sie Freuds Entwurf des Ödipuskomplexes gewissermaßen unter der Hand begleitet (vgl. V, 73–145), und jene schizophrene Objekt-, Wunsch- und Begehrensökonomie, wie sie Deleuze und Guattari vor Augen haben:

BERNHARDT. Ich will Ödipus spielen, hier auf Håknäss!

HUBERTA. Was? Eine griechische Tragödie mit deutschen Anthroposophen in einem schwedischen Heim vor minderjährigen Deppen? Du bist genauso verrückt wie deine Pfleglinge, Bernhardt! (Fichte 1992 [1960/1961], 9)

Mit den Travestien gehen die Parodien Hand in Hand. Heinrich von Kleist lässt seinen Ödipus etwa als alten, geilen, hinkenden Dorfrichter im *Zerbrochnen Krug* (1811) über die Bühne und in den Perioden straucheln, indem die Tragödie der Erkenntnis mit dem Sündenfall eng und auf dem schlüpfrigen Feld der Sprache

aufgeführt wird, auf dem Richter Adam versucht, die Wahrheit zu entstellen. Gide stellt im *Ædipe* (1931; *Ödipus*) eine im Inzest verstrickte Familie dar und vor allem bloß, in der die Brüder die Schwestern und die Mutter den Sohn begehren. In LORIOTS Filmkomödie *Ödipussi* (1988) wird Ödipus nur noch als beziehungsunfähiger Muttersohn auf die Schippe genommen, bis die Tragödie der Erkenntnis im Bild der gigantischen Mutter am Himmel Manhattans stillgestellt wird, die auf den ewigen Sohn Woody Allen herabschaut – *Oedipus Wrecks* (1989; *Ödipus Ratlos*).



Abb. 1:  Reg. Woody Allen. Touchstone Pictures, 1989 (Detail).

Die dritte Gruppe der intertextuellen Beziehungen schließlich sprengt den Rahmen der Rezeptionsgeschichte vollends. Denn im Prozess der Transformation wird die Tragödie „als eine über Distanz, Souveränität und zugleich usurpierende Gesten sich vollziehende Aneignung des fremden Textes“ umgeschrieben, „die diesen verbirgt, verschleiert, mit ihm spielt, durch komplizierte Verfahren unkenntlich macht, respektlos umpolt, viele Texte mischt, eine Tendenz zu Esoterik, Kryptik, Ludismus und Synkretismus zeigt“ (Lachmann 1990, 39) – insbesondere nach 1900 (vgl. Lowell 1991; Modellmög 1993). Dabei erlaubt das ödipale Dreieck alle möglichen Konfigurationen, zu denen das Inzestmotiv den *basso continuo* bildet. Die Reihe ist dementsprechend offen und umfasst im 13. Jahrhundert unter anderem (vgl. Huber 1992) Hartmanns von Aue Inzest-Legende *Gregorius* (zwischen 1180 u. 1190) sowie Wolframs von Eschenbach „Umsetzung des Ödipusmythos“ (Bertau 1983, 124) im Gralsroman *Parzival* (zwischen 1200 u. 1210), in dem bei der den Sohn begehrenden Herzeloide ein „Lokastekomplex“ (Ernst 1999, 172) diagnostiziert wird.

Vielfältige Beziehungen gibt es zum Beispiel auch zwischen William Shakespeares *King Lear* (1608; *König Lear*) und Ödipus, sowohl was den alten König selbst angeht als auch die Spiegelung der Blendung in der Nebenhandlung um Gloucester, während *Hamlet* (1603) Ödipus direkt in die Neuzeit katapultiert (→ III.9. HAMLET). Als Ödipus-Hamlet wird er hier zum Helden des bürgerlichen Bildungsromans. Im fünften Buch von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/1796) partizipiert Wilhelm an Shakespeares *Hamlet*, indem er aus dem Text eine Bühnenumfassung macht. Dabei dient ihm der melancholische Prinz als Spiegel. Goethe erweitert die Wilhelm-Hamlet-Konstellation außerdem durch die intermediale Beziehung zu dem im Roman mehrfach erwähnten Gemälde *Der kranke Königssohn*, das die Liebe des Antiochus zu seiner Stiefmutter Stratonike darstellt – in der Variante, die er in der Kasseler Gemäldegalerie gesehen hat (Antonio Bellucci, Andrea Celesti o. a. zugeschrieben, vgl. Herzog 1978) und die das ‚Erkennen‘ der Krankheit festhält. Am Anfang des Romans unterhalten sich Wilhelm und der Abbé über dieses Bild, das Wilhelms, durch die Nummernrevue der Frauenfiguren von Mariane bis Natalie prozessiertes, inzestuöses Begehren – seinen vermeintlichen Ödipuskomplex – exponiert:

Ich erinnere mich einer solchen Person, aber in Ihnen hätte ich sie nicht wieder erkannt.  
 Es ist auch schon eine geraume Zeit, in der wir uns mehr oder weniger verändern. Sie hatten, wenn ich mich recht erinnere, ein Lieblings-Bild darunter, von dem Sie mich gar nicht weglassen wollten.  
 Ganz richtig, es stellte die Geschichte vor, wie der kranke Königssohn sich über die Braut seines Vaters in Liebe verzehrt.  
 Es war eben nicht das beste Gemälde, nicht gut zusammengesetzt, von keiner sonderlichen Farbe, und die Ausführung durchaus manieriert.  
 Das verstand ich nicht, und versteh es noch nicht; der Gegenstand ist es, der mich an einem Gemälde reizt, nicht die Kunst. (Goethe 1988 [1795/1796], 68–69)

Über die metonymische Verbindung der Frauenfiguren heiratet Wilhelm mit Natalie, die durch die Amazone Chlorinde in Torquato Tassos *La Gerusalemme liberata* (1574; *Das befreite Jerusalem*) – der Knabe führt es mit den mütterlichen Marionetten auf – vermittelt wird, tatsächlich (s)eine Mutter. Thomas Mann verbindet im Roman *Der Erwählte* (1951) Hartmanns Gregorius-Legende mit dem Ödipus-Mythos. Max Frisch lässt den Ödipus-Erben *Homo Faber* (1957) erkennen, dass er mit seiner eigenen Tochter Sabeth geschlafen und ihren Tod nicht verhindert hat – usw. usf.



Abb. 2: Bellucci, Antonio.  (Der kranke Königssohn). Ca. 1691–1705. Kassel. Gemäldegalerie Alte Meister.

## 5. Anti-Ödipus: Jean Cocteau

Der Tropus der Abwehr hat im weitverzweigten Œuvre des multimedialen Künstlers Jean Cocteau eine auffällige Dispersion erfahren, die nicht zuletzt auf die Auseinandersetzung mit der mythologischen Figur bei Sophokles und Freud zurückzuführen ist. Cocteau, dem die griechisch-römische Antike zahlreiche Referenzpunkte bot, befasste sich die gesamten 1920er Jahre hindurch immer wieder mit Sophokles und legte mehrere – einer *esthétique du minimum* folgende – *contractions* vor: verkürzende Bühnenbearbeitungen von Stücken des antiken Tragödiendichters, die in Gérard Genettes Nomenklatur intertextueller Verfahrensweisen als „concisions“ (Genette 1982, 271) beschrieben werden können (vgl. Frick 1998, 336–344; Möller 1981, 300–301). Auf die *Antigone* (1922) folgten erst der 1921/1922 begonnene *Œdipe-Roi* (1925) mit dem Untertitel *Adaptation libre d'après Sophocle*, dann das wohl um 1925/1926 entstandene Libretto zu Igor Strawinskys Opern-Oratorium *Oedipus Rex* (1928), das von dem Jesuiten Jean Daniélou ins Lateinische übertragen wurde (vgl. Andrus 1975; Bauschatz 1991; Möller 1981, 300–331; Töchterle 1998), und schließlich noch ein Original-

stück zum selben Thema: *La Machine infernale* (Die Höllenmaschine), das 1932 beendet wurde. Im Zusammenhang mit diesem Stück trifft Cocteau im *Journal d'un Inconnu* (1952; *Tagebuch eines Unbekannten*) Aussagen sowohl zu Sophokles als auch zu Freud, die von der Beschäftigung mit beiden zeugen (vgl. Cocteau 1960 [1952], 13–45).

Im Folgenden geht es mit *La Machine infernale* um das Beispiel einer Sophoklesabwehr, die zugleich Freudabwehr ist. Tropik und Transformation laufen in diesem literarischen Fallbeispiel, das den Konflikt des Ödipus persiflierend ausstellt, zusammen. Cocteau schätzte Freud keineswegs. Er empfand den Wiener Professor in allen ihn als *poète* – als Dichter, Bildkünstler und Filmemacher – berührenden Aspekten und Gestaltungsproblemen als Widersacher und kritisierte wiederholt seine „Deutungskunst“ (XIII, 16; vgl. Bartels 1976, 34–38) und ihren Anspruch, prinzipiell auf alle Produktionen menschlicher Phantasie anwendbar zu sein. Seine eigenen Arbeiten stellten demgegenüber eine Welt aus, die sich nicht nur dem Alltagsverstand entziehen, sondern sich auch jeder rational-klassifizierenden, der ‚Realität‘ verpflichteten Wissenschaft verstörend darbieten sollte. Ziel hierbei war es, entroutinierend zu wirken, indem die Erfahrung eines Anderen vermittelt wird, in dem Wirklichkeit und Poesie nicht unterschieden sind – eine spezifische Intention, die Cocteau mit vielen Autoren phantastischer Literatur teilt, sodass sein Werk als phantastisch und er selbst als Phantast bezeichnet worden ist (vgl. Yarrow 1992, 108–115).

Diesem entroutinierenden Anspruch entsprechend sind nicht zuletzt Cocteaus poetische Auseinandersetzungen mit Mythen zu bewerten: Sie richten sich als *désordres*, Unordnungen, gegen Ordnung im Sinne eindeutiger Bedeutungszuweisungen und damit gegen semantische Starrheit. Mythische Erzählungen und einzelne Mythologeme werden, wie exemplarisch im prominentesten Werk Cocteaus, dem Film *Orphée* (1950; *Orpheus*), nicht zu stabilisierenden Zwecken aufgerufen, mithin auch nicht, wie aus einer durch die historischen Ereignisse des 20. Jahrhunderts geschärften Sicht befürchtet werden könnte, im Sinne einer regressiven Mythologie. Es geht Cocteau vielmehr auch hier, in seiner sehr spezifischen ‚Arbeit am Mythos‘, um Destabilisierung; darum, durch Montage antiker und moderner Versatzstücke starre Formen in eine kaleidoskopische Beziehungsvielfalt zu überführen und instabil werden zu lassen (vgl. Borsò 1998, 77–97). Hierzu schuf er in seinen Werken immer wieder Zonen, die dem zwischen Binaritäten Liegenden einen Ort geben sollten: mit Schwellenfiguren bevölkerte traumartige Schwellenbereiche, die von Uneindeutigkeit und Ambiguität geprägt sind.

Die Thematik von Grenzüberschreitungen zwischen sichtbarer und unsichtbarer, innerer und äußerer Welt, Sein und Schein zieht sich auch wie ein roter Faden durch die vier Akte von *La Machine infernale* (vgl. Renger 2013, 75–87). Das

Theaterstück, das, 1932 vollendet, 1934 im Theater Louis Jouvet zu Paris uraufgeführt wurde, ist eine äußerst freie – farcenhafte – Umarbeitung des antiken Ödipus-Stoffes, in der die Ödipus-Sphinx-Konfiguration der griechischen Mythologie von zentraler Bedeutung ist (vgl. Renger 2011). Diese aus eigener, neuer Perspektive in Szene zu setzen, hatte Cocteau lange geplant. Bereits 1928 äußerte er, er träume davon, „einen *Œdipe et le Sphinx*“ zu schreiben, „eine Art tragikomischen Prolog zum *Œdipe Roi*“ (Cocteau 1995 [1928], 678; Übers. A.-B. R.; vgl. Poetter 1989, 314–315; 380–381). Diesen tragikomischen Prolog bilden die ersten drei Akte von *La Machine infernale*, der vierte Akt ist, Cocteaus *esthétique du minimum* entsprechend, eine Art *contractio* des König *Oidipus* von Sophokles, ähnlich wie das 1921/1922 entstandene Bühnenstück *Œdipe Roi. Adaption libre d'après Sophocle*.

Gleich der erste Akt von *La Machine infernale* exponiert die das Stück bestimmende Thematik von Grenzüberschreitungen zwischen sichtbarer und unsichtbarer, innerer und äußerer Welt. Er ist um ein warnend auftretendes Gespenst, Laios' Geist, zentriert, das von einigen *dramatis personae* sehr wohl, von anderen aber – vor allem von derjenigen, der die Warnung gilt: Jocaste – nicht wahrgenommen wird. Der Auftritt des Gespensts geht auf Seneca zurück, obgleich Cocteau-Forscher in der Regel nicht auf die Seneca-Referenz, sondern auf das Shakespeare'sche Moment des Erscheinens des Geistes zu sprechen kommen (vgl. Belli 1969, 17–18; Guerini 1989; Hartigan 1986, 90; Mason 1940, 180–181). Im *Oedipus* soll die Beschwörung von Laios' Geist Klarheit darüber bringen, wer den Königsmord begangen hat – ein Motiv bei Seneca, das auch Corneille und Voltaire in ihren Ödipus-Dramen aufgenommen haben (vgl. Seneca 1981 [1. Jh. n. Chr.], 388–394). Bei Cocteau wird mit dem von selbst erscheinenden Geist vor allem eines klar gemacht: Das Unvermögen, ihn zu sehen oder zu hören, ist, wie im Verlaufe des Stücks immer deutlicher wird, einer wesentlichen Unzulänglichkeit geschuldet, die Jocaste mit dem Protagonisten Œdipe teilt: der Unfähigkeit, die Welt über Sichtbares hinaus wahrzunehmen. Beiden, Jocaste wie Œdipe, mangelt es an Befähigung zu Introspektion sowie an Aufgeschlossenheit für übersinnliches Wissen, und zugleich an Bereitschaft zu mentaler wie physischer Veränderung. Die alternde Jocaste, die stramme Muskeln liebt und aus erotischer Begierde und Sehnsucht nach ihrem vor Jahren verlorenen Sohn jungen Soldaten in dessen Alter an die Schenkel greift (hier scheint bereits das Inzestmotiv auf), will ewig jung bleiben. Der Gernegroß Œdipe hält großsprecherisch an einem Herkules-Image fest, das er sich zugelegt hat, und will mit der Königin König spielen, ohne Verantwortung zu übernehmen. Derart in Eitelkeiten, Ängste und Äußerlichkeiten verstrickt, errichten sich die beiden ihre eigene Hölle, ihr Infernum, tragen sie zur Verwirklichung des infernalischen Plans der Schicksalsmaschine bei, „einer der vollendetsten Maschinen [...], von den teuflischen Göttern erdacht

zur mathematischen Vernichtung eines Menschen“. (Cocteau 1988 [1932], 154). So jedenfalls umschreibt das tragische Geschehen in einer vorwegnehmenden Zusammenfassung die sich ans Publikum richtende Stimme aus dem Off, die, bei der Aufführung von Cocteau selbst gesprochen, dem Stück als episches Element des Theaters vorangeschaltet ist, um die Handlung ganz auf den uhrwerkartigen Ablauf der ‚Höllenmaschine‘ zu konzentrieren.

Der strukturelle Vergleich von Cocteaus Drama mit der sophokleischen Vorlage macht deutlich, was ‚La voix‘ dem Zuschauer zu Beginn des Stückes bedeuten soll: Den Verlauf der ‚Höllenmaschine‘ zeichnet dieselbe tragische Finalität aus wie die Handlung des *König Oidipus*; das Geschehen nähert sich mit unerbittlicher Linearität dem katastrophischen Telos; die Handlung läuft so ab, wie sie abläuft, um die Gesetze der Tragödie in technischer Präzision zu erfüllen. Œdipe und Jocaste stehen hierbei paradigmatisch für den Menschen, der sich in sein Unheil verrennt – der, in Verblendung gefangen, unaufhaltsam auf seinen tragischen Fall zusteuert.

In dieser Hinsicht ähnelt Cocteaus Darstellung der des Sophokles, unterscheidet sich von dieser aber wesentlich in der systematisch durchgeführten Tragikomik und Entzauberung der *dramatis personae*. Sämtliche Figuren, Œdipe eingeschlossen, sind, bis ins Groteske karikiert, persiflierend zu skurrilen Marionetten eines infernalischen Verblendungszusammenhangs herabgestuft (vgl. Frick 1998, 388–396). Der Protagonist wird nicht als großer, an einem außerordentlichen Schicksal scheiternder Held, sondern als eine Figur vorgeführt, die kleinlich-eigensüchtig auf Macht und Ansehen ausgerichtet ist. So gesehen, ähnelt Œdipe dem Oedipus Senecas, entbehrt allerdings jeglichen Formates als König, weist mithin auch nicht die despotischen Züge des senecanischen Oedipus auf. Cocteaus Œdipe ist kein furchteinflößender Despot, sondern ein Dreikäsehoch. Seine Hybris besteht nicht, wie beim sophokleischen *König Oidipus*, in der Überschätzung einer de facto gegebenen Intelligenz; Œdipe verfügt über eine solche Intelligenz gar nicht, sondern tut sich durch besonders törichte Situationsverkennungen und Fehldeutungen seines Handelns hervor. Wie seine Mutter durchläuft er nur äußerlich Veränderungen, innerlich lebt er in Stagnation. Beider, Jocastes und Œdipes, Hybris liegt darin, dass sie sich ihren Themen (in Jocastes Fall Alter und Tod, in Œdipes Fall Selbstverantwortung als Mensch und Mann) nicht stellen, sondern, Mängel kompensierend, zueinander Zuflucht nehmen (Jocaste in Hingabe an die Jugend, Œdipe in maternaler Umarmung).

Der Kardinalfehler, den Œdipe und Jocaste dabei begehen, liegt darin, alle Hinweise und Mahnungen, die im Verlaufe des Geschehens von übernatürlicher Seite an sie herangetragen werden, zu ignorieren und auf diese Weise Einsichten und anstehende Veränderungen zu vermeiden. In Akt I (*Le Fantôme*) erscheint das Gespenst, der Geist des ermordeten Laius, vergeblich als Warner



vor dem herannahenden Unheil; seine Botschaft an Jocaste bleibt ungehört. In Akt II (*La Rencontre d'Œdipe et du Sphinx*) erkennt Œdipe die übermenschliche Natur der Sphinx, deren chimärisches Erscheinungsbild, das ambig zwischen irdischer menschlich-tierischer und überirdischer göttlicher Gestalt schillert, auf die Koexistenz eines diesseitigen sichtbaren und eines jenseitigen unsichtbaren Bereiches verweist. Seine blinde Entschlossenheit vor dieser in ihrer Natur uneindeutigen Sphinx, Ruhm und Macht zu erwerben, erweist sich als Hauptantrieb im Räderwerk der ‚machine infernale‘, die zu seiner Vernichtung wie ein Uhrwerk abläuft. In Akt III (*La Nuit des Noces*), der Hochzeitsnacht von Œdipe und Jocaste, versinken Braut und Bräutigam nach dem Verrauschen der Feste in bleierne Müdigkeit, derweil mit unheildräuenden Donnerschlägen ein Gewitter über sie hinwegzieht. Angstträume suchen sie heim, in denen weitere Zeichen bedeuten, was der Wachzustand noch verborgen hält. Doch wie die Hinweise des blinden Sehers Tirésias als Dummheiten eines alten Trottel abgetan werden und die am Ende der Feste ertönenden Gesänge Betrunkener über Mutter und Söhne unbeachtet verklängen, bleiben auch die nächtlichen Vorzeichen und Erkennungssignale unerkannt. Zu Einsicht und Erkenntnis kommt es erst sieben Jahre später: in Akt IV (*Œdipe Roi*). Darin nimmt Œdipe zunächst frohlockend die Nachricht vom Tod seines vermeintlichen Vaters entgegen, da er glaubt, dass sich nun das Orakel, er werde seinen Vater töten und seine Mutter heiraten, nicht mehr erfüllen könne. Doch bereitet das Frohlocken nur die fällige Wendung vor: Durch einen Boten kommt die Wahrheit heraus, Jocaste erhängt sich, Œdipe blendet sich.

Das an die Katastrophe anschließende Finale bringt die Thematik von Grenzüberschreitungen zwischen sichtbarer und unsichtbarer, innerer und äußerer Welt noch einmal prägnant zur Anschauung. Es führt einen geläuterten Œdipe und den Geist einer geläuterten Jocaste vor, die, in Akzeptanz des wahren Gangs der Dinge, sich den Sphären alternativen Wissens jenseits der sichtbaren Welt geöffnet haben und sich nun bewusst zwischen Leben und Tod befinden, „wo Traum und Wirklichkeit ineinander übergehen“ (Cocteau 1973, 55; Übers. A.-B. R.). Als Iokastes Geist und Tochter Antigone den Erblindeten in die Stadt – zu den „Dichtern, mit den reinen Herzen“ (Cocteau 1988 [1932], 301), mit denen sie laut Tirésias nun verwandt sind – geleiten, um von der Menschwerdung des Menschen durch das Annehmen des Schicksals zu berichten, kann Œdipe den Geist der Mutter sehen. Dies führt Jocaste darauf zurück, dass er nun wie Tirésias blind-sehend ist: „JOKASTE: Nein, Ödipus. Ich bin tot. Du siehst mich, denn du bist blind. Die anderen können mich nicht mehr sehen.“ (Cocteau 1988 [1932], 298)

## 6. Bilanz

Es ist sicher keine Überinterpretation, Cocteaus Werk als Abwehr im oben beschriebenen Sinne (Sophokles – Freud – X) zu lesen. Eine solche Sichtweise stützen – neben dem Stück selbst – zahlreiche Aussagen Cocteaus: sowohl abschätzige Bemerkungen zu Freud als auch Äußerungen zum eigenen Traumverständnis. So räumt Cocteau zwar zum Beispiel ein, dass der Künstler *für das, was er aus seiner Tiefe und aus seinem Unbewussten* gebe, nicht zuständig sei und es nur von denen, die einen beurteilen, entdeckt werden könne (vgl. Cocteau 1973, 26). Doch wendet er sich ansonsten, explizit wie implizit, gegen Freud – etwa indem er sein Werk als Ausdruck einer sexuellen Obsession und des Bemühens wertet, bei den Patientinnen und Patienten die eigene ‚Krankheit‘ zu suchen. Den Erfolg des ‚naiven Traumschlüssels‘ Freuds, der aus dem einfachsten Traum einen Komplex mache, erklärt er unter anderem mit der Resonanz einer unbeschäftigten dekadenten Gesellschaft: „Freuds Traumschlüssel ist sehr naiv. Der einfachste Traum wird Komplex getauft. Freuds sexuelle Besessenheit mußte eine unbeschäftigte Gesellschaft, bei der sich alles um das Sexuelle dreht, mitreißen.“ (Cocteau 1960 [1952], 41) Im Zusammenhang mit Freuds Forschungsmethoden und -resultaten gebraucht er Adjektive wie *naïf, médiocre, pauvre, assez vulgaire*; zudem wirft er Freud die Ausschlachtung der Patientinnen und Patienten zu eigenen Zwecken und Nivellierung, Anpassung an die Norm der Mehrheit vor (vgl. Rave 1984, 12–15).

Wie Freud leistet auch Cocteau mit seiner Ödipus-Rezeption, seinem eigenen Verständnis nach, Aufklärungsarbeit. Anders als Freud bedient er sich allerdings nicht rational-analytischer Methoden, sondern eröffnet mit dichterischer Phantasie eine Welt, die uneindeutig zwischen Traum und Wirklichkeit oszilliert. Dabei warnt er vor einer rein materialistischen Weltsicht und verweist auf das Unheil, das sich aus dem Unvermögen, sich der unsichtbaren Welt zu öffnen, ergebe. *La Machine infernale* klärt darüber auf, dass die Menschen eine Höllenmaschine in sich selbst tragen, die sie sich in ihren Intrigen, Eitelkeiten, Ängsten und in ihrer Unfähigkeit zu supramentaler Wahrnehmung selbst errichtet haben. Das Stück zeigt uns, dass gefeierte Helden nicht wirklich Helden sein müssen und dass es jenseits des Bereiches, der dem Alltagsverstand einsehbar ist, in Anerkennung der Nichtunterschiedenheit von Poesie und Wirklichkeit etwas zu entdecken gilt, was herkömmlichen Zuordnungs- und Verstehensansprüchen entzogen ist.

Cocteau wandte sich mit seiner *Machine infernale* gewissermaßen mit Sophokles gegen Freud. In der Anlage maschinenhafter Linearität und Finalität des sich letztlich erfüllenden Schicksals trifft sich seine Konstruktion mit der des Sophokles, mag sie in ihrer Modernität auch in dem einen oder anderen Punkt von den Vorstellungen des griechischen Tragödiendichters unverkennbar abweichen.

Die Tendenz Cocteaus, Sophokles gegen Freud in Dienst zu nehmen, geht auch aus seinem *Journal d'Inconnu* hervor. Darin heißt es mit Bezug auf die Theorie vom Ödipuskomplex, Freud würde fast mit seinem – Cocteau am alten attischen Tragiker orientierten – Ansatz übereinstimmen, „wenn Sophokles nicht an das äußere Schicksal geglaubt hätte“. Er, Cocteau, habe das grausam farcenhafte Moment des vom antiken Tragiker dramatisierten Mythos noch gesteigert, indem er in *Machine infernale* „Ödipus' Sieg über die Sphinx als Scheinsieg [...], der aus Ödipus' Hochmut entsteht“, dargestellt habe (Cocteau 1960 [1952], 43). Den Ödipuskomplex infrage zu stellen, heißt deshalb nicht weniger, als wiederum den Vater (Freud) zu töten und sich mit der, wenn auch noch so ablehnend perspektivierten, Psychoanalyse die Mutter zum Weib zu nehmen. In dieser Behandlung der Ödipus-Figur zeigt sich deutlich Cocteaus Selbstverständnis als entroutinierender Dichter. Unter Einsatz mythischer Versatzstücke arbeitete er dichterisch gegen eingeschliffene Sicht- und Verstehensweisen und damit auch gegen die Vereinnahmung von Mythen, wie er sie beispielhaft durch Freud, der Ödipus als Namensgeber für einen der grundlegenden Theoriekomplexe der Psychoanalyse in Anspruch genommen hatte, ins Werk gesetzt sah.



## Literatur

- Andrus, Toni W. „Oedipus Revisited. Cocteau's „Poésie de théâtre““. *French Studies* 48.4 (1975): 722–728.
- Aristoteles. *Die Poetik*. Bd. 5: *Über die Dichtung*. Übers. von Arbogast Schmitt. Hrsg. von Christoph Rapp. 2. Aufl., Berlin 2011 [340–320 v. Chr.].
- Bartels, Martin. *Die Poetik*. Berlin, New York 1976.
- Bauschatz, Paul. „Œdipus. Stravinsky and Cocteau Recompose Sophocles“. *French Studies* 3.2 (1991): 150–170.
- Belli, Angela. *Die Poetik*. New York 1969.
- Bertau, Karl. *Die Poetik*. München 1983.
- Bloom, Harold. *Die Poetik*. Übers. von Angelika Schweikhart. Basel, Frankfurt a. M. 1995 [1973].
- Bohnenkamp, Klaus. „Des Ödipus Ende – Hugo von Hofmannsthals Entwürfe zu einer Neufassung des sophokleischen *Ödipus*“. *Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft* (1999): 198–245.
- Borsò, Vittoria. „Der Orpheus-Mythos neu geträumt. Anmerkungen zu Jean Cocteaus Theater und Film“. *Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Karl Hölz et al. Frankfurt a. M. u. a. 1998: 77–97.
- Cocteau, Jean. *Die Poetik*. Übers. von Johannes Piron. Berlin 1960 [1952].
- Cocteau, Jean. „Die Höllenmaschine“ [1932]. Übers. von Herbert Mühlbauer. Cocteau, Jean. *Die Poetik*. Hrsg. von Reinhard Schmidt. Frankfurt a. M. 1988: 147–302.

- Cocteau, Jean. [1928]. Paris 1973.
- Cocteau, Jean. „Opium“ [1928]. Cocteau, Jean. [1928]. Paris 1995.
- Deleuze, Gilles. „Sacher-Masoch und der Masochismus“ [1967]. Sacher-Masoch, Leopold von. [1967]. Übers. von Gertrud Müller. Frankfurt a. M. 1968: 163–278.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. [1968]. Übers. von Bernd Schwibs. Frankfurt a. M. 1974 [1972].
- Dürrenmatt, Friedrich. „Schicksal und dramaturgische Notwendigkeit. Ödipus, Wagner, Verdi, Shakespeare, Brecht“. Dürrenmatt, Friedrich. [1968]. Zürich 1998: 268–274.
- Ernst, Ulrich. „Formen analytischen Erzählens im [1968] Wolframs von Eschenbach. Marginalien zu einem narrativen System des Hohen Mittelalters“. [1968]. Hrsg. von Friedrich Wolfzettel. Tübingen 1999: 165–198.
- Fichte, Hubert. [1960/1961]. Frankfurt a. M. 1992 [1960/1961].
- Flashar, Hellmut. „König Ödipus. Drama und Theorie“. [1968] 84 (1977): 120–136.
- Flashar, Hellmut. „Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie“. [1968] 16 (1984): 1–23.
- Foucault, Michel. [1968]. Übers. von Michael Bischoff. Frankfurt a. M. 2015 [1994].
- Freud, Sigmund. [1968]. Hrsg. von Jeffrey Moussaieff Masson. Frankfurt a. M. 1986.
- Frick, Werner. [1968]. Tübingen 1998.
- Genette, Gérard. [1968]. Paris 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang. [1968]. Johann Wolfgang Goethe. [1968]. Bd. 5: [1968]. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. München 1988 [1795/1796].
- Guerini, Rosalba. „[1968] di Jean Cocteau“. [1968] 5 (1989): 140–167.
- Halter, Thomas. [1968]. Stuttgart 1998.
- Hartigan, Karelisa V. „Oedipus in France. Cocteau's Mythic Strategy in [1968] 2 (1986): 89–95.
- Heinrich, Klaus. [1968]. Bd. 3: [1968]. Hrsg. von Hans-Albrecht Kücken u. a. Basel, Frankfurt a. M. 1993.
- Herzog, Erich. [1968]. Kassel 1978.
- Huber, Christoph. „Mittelalterliche Ödipus-Varianten“. [1968]. Bd. 1. Hrsg. von Johannes Janota, Walter Haug und Burghart Wachinger. Tübingen 1992: 165–199.
- Hühn, Helmut und Martin Vöhler. „Oidipus“. [1968]. Hrsg. von Maria Moog-Grünewald. Stuttgart 2008: 500–511.
- Kerényi, Karl und James Hillman. [1968]. Dallas 1990.

- Lachmann, Renate. [REDACTED]  
Frankfurt a. M. 1990.
- Lévi-Strauss, Claude. [REDACTED] Übers. von Hans Naumann. Frankfurt a. M. 1967 [1958].
- Mason, P. G. „[REDACTED] A Modern Adaptation of the Oedipus Legend by Jean Cocteau“. [REDACTED] 9.27 (1940): 178–187.
- Modellmog, Debra. [REDACTED]  
Carbondale 1993.
- Möller, Dieter. [REDACTED]  
Hamburg 1981.
- Poetter, Jochen (Hrsg.). [REDACTED]  
Köln 1989.
- Rave, Klaus. [REDACTED]  
Frankfurt a. M. 1984.
- Renger, Almut-Barbara. „Ödipus vor der Sphinx im 5. Jahrhundert v. Chr. Einführende Bemerkungen zu einer mythischen Konstellation in Text und Bild“. [REDACTED]  
Hrsg. von Lorenz Winkler-Horacek. Rahden/Westf. 2011: 169–178.
- Renger, Almut-Barbara. [REDACTED]  
Chicago 2013.
- Roßbach, Nikola. [REDACTED] Leipzig 2005.
- Schadewaldt, Wolfgang. „Der König Oedipus des Sophokles in neuer Deutung“. Schadewaldt, Wolfgang. [REDACTED] Zürich 1970: 466–476.
- Schiller, Friedrich. „Brief an Johann Wolfgang Goethe vom 2.10.1797“. Schiller, Friedrich. [REDACTED] Bd. 12: [REDACTED] Hrsg. von Norbert Oellers. Frankfurt a. M. 2002: 329–331.
- Segal, Charles. [REDACTED] New York 1992.
- Seneca. [REDACTED] Hrsg. und übers. von Konrad Heldmann. Stuttgart 1981 [1. Jh. n. Chr.].
- Sophokles. [REDACTED] Hrsg. und übers. von Wilhelm Willige. 2. Aufl., Darmstadt 1985 [429–425].
- Szlezák, Thomas A. „Ödipus nach Sophokles“. [REDACTED]  
Hrsg. von Heinz Hofmann. Tübingen 1999: 199–220.
- Szondi, Peter. [REDACTED] 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1964 [1961].
- Töchterle, Karlheinz. „Wortgeklingel, Konstrukt oder Sprachmagie? Zum Libretto von Strawinskys [REDACTED] [REDACTED] Hrsg. von Christiane Mühlegger und Bettina Schwarzmann-Huter. Innsbruck, Wien 1998: 113–126.
- Yarrow, Ralph. „Ambiguity and the Supernatural in Cocteau's [REDACTED] [REDACTED] Hrsg. von Patrick D. Murphy. London 1992: 108–115.
- Zimmermann, Bernhard (Hrsg.). [REDACTED]  
Freiburg i. Br. 2009.
- Žižek, Slavoj. [REDACTED] 2001. <http://sammelpunkt.philo.at:8080/1791/1/09Zizek.pdf> (30. August 2016).

## Filmverzeichnis

-  Reg. Woody Allen. Touchstone Pictures, 1989.
-  Reg. Pier Paolo Pasolini. Water Bearer Films, 2003 [1967].